



Portrait von Jacques Picard. Foto: Nina Mann, 2017.

Konrad J. Kuhn, Katrin Sontag, Walter Leimgruber (Hg.)

# LEBENSKUNST ERKUNDUNGEN ZU BIOGRAPHIE, LEBENSWELT UND ERINNERUNG

Festschrift für Jacques Picard



2017

BÖHLAU VERLAG KÖLN WEIMAR WIEN

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der  
Stiftung Jüdische Zeitgeschichte und der Stiftung Irène Bollag-Herzheimer

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:  
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der  
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind  
im Internet über <http://portal.dnb.de> abrufbar.

Umschlagabbildung: Higg's Place. Carl Gustafson (Löderup, Schweden).  
Der Abdruck erfolgt mit freundlicher Genehmigung von Carl Gustafsson, © beim Künstler.

Zwischenbild 1: He wouldn't last long. Brigitte Lustenberger. Der Abdruck erfolgt mit freundlicher  
Genehmigung der Künstlerin und der Christophe Guye Galerie, © Brigitte Lustenberger.  
Zwischenbild 2: It hurt. Brigitte Lustenberger. Der Abdruck erfolgt mit freundlicher Genehmigung der  
Künstlerin und der Christophe Guye Galerie, © Brigitte Lustenberger.  
Zwischenbild 3: Take it deeper. Brigitte Lustenberger. Der Abdruck erfolgt mit freundlicher  
Genehmigung der Künstlerin und der Christophe Guye Galerie, © Brigitte Lustenberger.

© 2017 by Böhlau Verlag GmbH & Cie, Köln Weimar Wien  
Lindenstraße 14, D-50674 Köln, [www.boehlau-verlag.com](http://www.boehlau-verlag.com)

Alle Rechte vorbehalten. Dieses Werk ist urheberrechtlich geschützt.  
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist unzulässig.

Korrektur: Helga Loser-Cammann, Köln  
Umschlaggestaltung: Satz + Layout Werkstatt Kluth, Erfstadt  
Satz: Bettina Waringer, Wien  
Druck und Bindung: Hubert & Co., Göttingen  
Gedruckt auf chlor- und säurefreiem Papier  
Printed in the EU  
ISBN 978-3-412-50755-8

## INHALT

<i>Katrin Sontag, Konrad J. Kuhn, Barbara Haering, Walter Leimgruber</i> Verbindungen: Denken und Leben im Dialog – eine Einleitung	11
<b>1 WISSEN UND ATMOSPHÄREN</b>	
<i>Brigitte Lustenberger</i> He wouldn't last long	20
<i>Maria Yelenevskaya</i> Life in Academia. No Laughing Matter?	23
<i>Ina Dietzsch</i> Comic journalism und Ethnographie. Ein Versuch zum Dialog zweier Wissensspraxen	36
<i>Annelies Häcki Buhofer</i> Emotionen in wissenschaftlichen und populärwissenschaftlichen Texten. Eine Annäherung	50
<i>Aram Mattioli</i> „Living in two worlds“. Simon Pokagon und Charles A. Eastman – zwei indianische Intellektuelle in der Ära des Progressivismus	60
<i>Karl Stadler</i> Von der Unbeholfenheit, mit kulturellen Paradigmenwechseln umzugehen. Versuch einer Selbstreflexion	72
<i>Theres Inauen, Konrad J. Kuhn</i> Mit Rheinsicht. Von den Möglichkeiten, einen Fluss kulturwissenschaftlich zu erforschen	82
<i>Johanna Rolshoven</i> Die Stadt und das Städtische sind eine Welt, die mehr ist als die Summe ihrer Teile. Zu einigen Vergesslichkeiten der Stadtforschung	96

<i>Hélène Mona Oberlé</i> Von Masterarbeitskrisen und Finanzkrisen. Über den Krisenbegriff	108
<i>Thomas J. Heid</i> Die guten Gefühle sind entscheidend! Ästhetiken und Praktiken der Emotions- und Vertrauensarbeit im Private Banking	114
<i>David Biale</i> Scholem in Switzerland	125
<i>Ina Habermann</i> The Pressburger Touch. Ein ungarischer Jude im britischen Filmgeschäft	133
<i>Angela Bhend</i> Gögi Hofmann. Von der Lebenskunst eines komischen Sachbearbeiters	143
<i>Klaus Neumann-Braun</i> Die drei Dinge, die es braucht	155
<i>Madeleine Dreyfus</i> Jüdischsein	161
<i>Franziska Nyffenegger</i> Struktur und Ereignis; oder zwei Bilder, eine Geschichte	170
2 PASSAGEN UND TRANSFORMATIONEN	
<i>Brigitte Lustenberger</i> It hurt	176
<i>Walter Leimgruber</i> „But I, I'm not a low profile.“ Die Erfolgsgeschichte einer Schweizer Auswanderin	179

<i>Linda Martina Mülli</i> Early Career Professionals Adjusting to the Work and Lifeworld of the United Nations	189
<i>Daniel Gerson</i> Tante Niouta aus Kalkutta. Briefe eines Holocaustüberlebenden in der Schweiz an eine jüdische Philanthropin in Indien, 1947–1967	206
<i>Claudia Willms</i> Möglichkeiten-Eröffnen als intellektuelle Gabe	217
<i>Niels Jul Nielsen</i> Migratory Steps. Ukrainians in a Rural Danish Region	220
<i>Khadeeja Haddy Sarr</i> Remittances and Migration. Short Narratives and Biographies of Senegambian Migrants	232
<i>Klaus Schriewer, Juan Ignacio Rico Becerra</i> Das aktuelle Flüchtlingsgeschehen in Deutschland	239
<i>Ron Epstein-Mil</i> Miss Kumbuk	251
<i>Irene Götz</i> Vilnius – a City in the Centre of Europe. Transformations, Place-Making and Practices of Staging	255
<i>Mario A. Cavallaro</i> Forget Heritage – Forgetting to Remember, Remembering to Forget. Über die Bedeutung des Prozesses der Kulturerbe-Selektion	267
<i>Sabine Eggmann</i> Vom Stausee verdrängt – vom Stausee geschenkt. Technikgeschichte aus kulturwissenschaftlicher Perspektive	277

<i>Maoz Azaryahu</i> Herzl in Tel Aviv. A Commemorative Journey	300
<i>Jacques Revel</i> Kracauer et l'antinomie du temps historique	311
<i>Urs Altermatt</i> Gedächtnispolitik im „Making“. Bruder Klaus als polyvalente Figur der schweizerischen Erinnerungskultur	319
<i>Silvy Chakkalakal</i> Vom Schmuggeln	327
<b>3 BRÜCHE UND STÖRUNGEN</b>	
<i>Brigitte Lustenberger</i> Take it deeper	328
<i>Jack Jacobs</i> Liebmann Hersch in the Era of the Second World War. A Research Note	331
<i>Stefanie Mahrer</i> Über das biographische Schreiben. Der Fall Maurice Picard	337
<i>Beate Weinhold</i> „Wir süffeln halt jetzt das Tintenfaß aus, wenn wir uns sprechen wollen.“ Die Briefe der Else Ehrenbacher – eine gescheiterte Emigration	350
<i>Stefan Keller</i> Herr H. und die Schreibmaschine	365
<i>Nada Boškowska</i> „Ich habe weder vor euch Angst noch vor den Türken!“ Frauen in der Makedonischen Revolutionären Organisation um 1900	368

<i>Noëmi Sibold</i> „... man wolle keine ‚Lokaluniversität‘ mehr sein ...“. Von Widersprüchen und Widerständen im Umgang mit Ausländerinnen und Ausländern an Schweizer Hochschulen	381
<i>Dan Diner</i> Mit Auschwitz denken	391
<i>Johannes Moser</i> Vergessen – Verdrängen – Erinnern. Ein steirisches Beispiel zu Zwangsarbeit und Judenvernichtung	396
<i>René Bloch</i> Ein Sprung ins Leere. Das Philo-Lexikon und der jüdisch-deutsche Hellenismus	410
<i>Klaus Plaar</i> Judas Iskariot im Spiegel von Amos Oz. Bemerkungen aus historisch-kritischer Sicht	420
<i>Michael P. Steinberg</i> Richard Wagner, the Jews, and Israel. A New Hypothesis	433
<i>Ulrike Gehring</i> Das gläserne Zentrum. Bilder vom jüdischen Leben in Edward Steichens <i>Family of Man</i> -Ausstellung (1955)	441
<i>Richard I. Cohen</i> Restituting Art. Some Reflections	456
<i>Dan Rabinowitz</i> Victimhood, Intersectionality, and the Debate on Academic Boycott in an Age of Impending Illiberalism	464
<i>Barbara Haering</i> Back to Diplomacy. Vom Brückenschlagen über Gräben, die sich weiten	474

<i>Daniel Thürer</i> Zum vielgestaltigen Konzept des <i>Rule of Law</i> – gleichzeitig eine Einladung an Wissenschaftler und Bürger, sich vermehrt mit den Grundlagen des rechtlichen Denkens zu befassen	483
<i>Idith Zertal</i> Friendship in the Time of Cholera	497
<i>Yves Kugelman</i> Draussen vor der Tür. Von Migration, Emigration, Flucht und der Ohnmacht der globalisierten Gesellschaft. Eine Anthropologie des Versagens	509
<i>Heinzpeter Znoj</i> Freiheit in West-Papua. Ein Reisebericht	514
<i>Daniel Kunzelmann</i> Hinter den Bildern: Algorithmen – die unsichtbare Macht in unseren Köpfen	528
<i>Gregor Spuhler</i> Der Fall Wilkomirski als Herausforderung für die Oral History	540
<i>Jakob Tanner</i> Fakt ist ... <i>Post-truth-politics</i> und die Geschichtswissenschaft	550
<i>Shabih Zaidi</i> Shifting Imaginary	571
<i>Véronique Hilfiker</i> Von Feuer und Wasser – und dem Versprechen, Schmuggler zu werden. Ein Portrait	572
Schriftenverzeichnis Jacques Picard	585
AutorInnenverzeichnis	594

## VERBINDUNGEN: DENKEN UND LEBEN IM DIALOG – EINE EINLEITUNG

---

Katrin Sontag, Konrad J. Kuhn, Barbara Haering, Walter Leimgruber

### Von einem ungewöhnlichen Buchprojekt

Die Fähigkeit, Menschen und Ideen zu verbinden und auf diese Weise neue kreative Felder zu eröffnen, zeichnet Jacques Picard in besonderer Weise aus. Als Abschiedsgeschenk und grosses Dankeschön zu seiner Emeritierung 2017 ist dieses Buch entstanden. Darin werden zahlreiche dieser weitverzweigten Verbindungen sichtbar.

Es sind dies in erster Linie Verbindungen zu *Menschen*, zu einem grossen Kreis von Freunden, Kolleginnen und Weggefährten aus verschiedenen Ländern, unterschiedlichen Disziplinen und breiten Berufsfeldern. Mit ihnen, den Freunden und Freundinnen, haben wir uns über die letzten zwei Jahre hinweg selbst verbunden, um das vorliegende Lesebuch entstehen zu lassen.

Die Vielfalt der Texte, die alle eigens für dieses Buch geschrieben wurden, spiegeln Jacques Picards breites Spektrum an Interessen und seine stupende Fähigkeit, verschiedene *Themenbereiche* zu verbinden. Jacques Picard setzt keine Grenzen zwischen wissenschaftlichen Disziplinen, Themenwelten oder Denktraditionen. Im Gegenteil: Er liebt es, sich mit diesen als Konstrukten zu befassen, und er beherrscht die Kunst, Ideen von einem „Land“ ins andere zu transportieren. Dies kommt in der von ihm geliebten Schmugglermetapher zum Ausdruck, die natürlich auch in diesem Band auftauchen wird.

Dieses Buch verbindet zudem verschiedene *Ausdrucksformen*. Für Jacques Picard spielen Theater, Literatur, Malerei und Journalismus eine ebenso wichtige Rolle wie die Wissenschaft. So sind neben wissenschaftlichen Beiträgen auch nachdenkliche Essays, engagierte Reflexionen, literarische Kurztexte, Gedichte und Bilder entstanden.

Das Buch ist damit ein umfassendes Lesebuch geworden für alle, die sich – so wie dies auch Jacques Picard tut – fächerübergreifend und mit kritischem, differenziertem Blick aktuellen, künftigen wie historischen Themen zuwenden.

Exactly when he decided to make Kabbalah his primary subject is not entirely clear. His keen interest in that esoteric discipline had been awakened years before as he filled notebooks with thoughts on the subject. In July 1919, he indicated in his diary that he wanted to write on Jewish theories of language and that this work would require studying the Zohar. The philosophical question seemingly preceded the disciplinary one. Here, we can detect the possible influence of Walter Benjamin, whose 1916 essay on divine and human language struck a chord with Scholem. In fact, Benjamin's ideas sound very Kabbalistic, although he got them from his study of the Christian Kabbalist, Johann Georg Hamann, rather than from Jewish sources. As intrigued as Scholem was with this subject, however, he ended up deferring his essay on the Kabbalah's philosophy of language for fifty years.

Although Scholem's letters and diaries do not provide a conclusive contemporary answer for why he decided to study the Kabbalah, there is retrospective evidence for how he understood his decision. In 1937, he sent a birthday letter to the department store magnate and patron of Jewish publishing, Salman Schocken. Schocken had already heard of Scholem in 1918 when he was a student at Jena and, after meeting him, supported Scholem's translation work and later both his research and publications. This was one of the most enduring and consequential of Scholem's relationships. Scholem entitled his birthday letter "A Candid Word about the True Motives of My Kabbalistic Studies".<sup>18</sup> He claims that his decision was not arbitrary, only that he thought his task would be much easier:

Three years, 1916-1918, which were decisive for my entire life, lay behind me: many exciting thoughts had led me as much to the most rationalistic skepticism about my fields of study as to intuitive affirmation of mystical theses that walked the fine line between religion and nihilism.

It would no doubt be a mistake to assume that the conditions of Scholem's Swiss "exile" were essential factors in turning him toward the study of Kabbalah. But it is entirely possible that the sixteen months he spent far from family and the constraints of childhood, but also in an emotional caldron in terms of his closest relationships, played an important role in his turn away from mathematics and philosophy and toward the virgin territory of Kabbalah.

18 Biale, David: Gershom, pp. 74-76.

## THE PRESSBURGER TOUCH

### Ein ungarischer Jude im britischen Filmgeschäft

Ina Habermann

Dieser Beitrag beschäftigt sich mit dem ungarischen Juden Imre Pressburger, seinem Migrantenschicksal, seinem wichtigen Beitrag zum 'goldenen Zeitalter' des britischen Films im Zweiten Weltkrieg und seiner neuen Existenz als britischer Staatsbürger. Es geht um einen Mann, der seine Fremdheit nie verlieren konnte, sie kreativ fruchtbar machte und doch zeitlebens an ihr litt.

### Imre, Emmerich, Emeric

Imre Pressburger wurde 1902 im ungarischen Miskolc geboren. Seine Mutter kam aus einer Familie von Klein- und Einzelhändlern, sein Vater war Gutsverwalter. Der Bürgerssohn verbrachte seine Kindheit auf Landgütern, erst bei Miskolc und später in der Nähe von Temesvár, sodass seine frühen Jahre von den Rhythmen des Landlebens geprägt waren. In Temesvár besuchte er schliesslich das Gymnasium und plante ein Ingenieurstudium aufzunehmen. Seine Lebensplanung erfuhr allerdings ihre erste abrupte Wendung, als Temesvár 1920 durch den Vertrag von Trianon Rumänien zugeschlagen wurde, als Tribut der im Ersten Weltkrieg unterlegenen Ungarn. Als die Rumänen begannen, die Kultur und Sprache in Pressburgers Heimat zunehmend zu verdrängen, gründete die ungarisch-jüdische Minderheit jenes Gymnasium, das Pressburger dann später besuchen konnte. Früh fiel sein Talent für Sprachen und Literatur auf; er lernte Hebräisch, Rumänisch, Ungarisch, Deutsch, Französisch, Latein und Griechisch. Ausserdem spielte er sehr gut Geige und entwickelte während seines Studiums in Prag – ein Studium in Deutschland wurde ihm zunächst verwehrt – eine intensive Liebe zum Kino. In der wichtigen Biographie Pressburgers, verfasst von seinem Enkel – dem preisgekrönten Regisseur Kevin Macdonald – attestiert dieser seinem Grossvater „Central European bravado and ingenuity“<sup>1</sup>. Eigenschaften also, die ihm über viele Wechselfälle seines Lebens hinweggeholfen haben mögen. Prag wurde

1 Macdonald, Kevin: Emeric Pressburger. The Life and Death of a Screenwriter, London 1994, p. 23.

aufgrund von Wechselkursverschiebungen bald unerschwinglich für Studierende aus dem Armenhaus Rumänien. Pressburger wechselte nach Stuttgart und schloss seine Studien nach dem plötzlichen Tod des Vaters ab. Mithilfe eines Onkels versuchte sich Pressburger in Budapest eine Existenz aufzubauen, doch ging er bald nach Berlin, um den rumänischen Militärdienst zu umgehen. Dies war ein drastischer Schritt, war ihm doch nun der Rückweg nach Rumänien abgeschnitten, und es folgten harte, prekäre Jahre im Berlin der 1920er-Jahre, oft völlig mittellos und ohne Obdach. Schliesslich gelang es Pressburger, durch die Publikation von Kurzgeschichten ein gewisses Einkommen zu erzielen, und nach einiger Zeit erhielt er sogar eine Stelle als Lektor und Dramaturg bei der Universum Film AG (UFA).

Gerade als er beruflich angekommen schien, wurde ihm 1932 jedoch eröffnet, dass sein Vertrag nicht verlängert würde – 1933 entging er nur dank einer überstürzten Abreise nach Paris einer Verhaftung durch die Gestapo. 1935 zog Pressburger nach London, wo er für den ungarischen Filmproduzenten Alexander Korda arbeitete. Diese Arbeit führte ihn mit Michael Powell zusammen, einem brillanten Regisseur, der in Pressburger sein perfektes Alter Ego erkannte. In den folgenden, langen Jahren der Zusammenarbeit sollten die beiden einen ganz besonderen Beitrag zum ‚goldenen Zeitalter‘ des britischen Films leisten, weil sie sich ideal ergänzten: „Michael needed a screenwriter like that, one who brought a European flair and imagination to British movies“<sup>2</sup>. Damit war Pressburger Ende der 1930er-Jahre wirklich angekommen und widmete sich mit Feuereifer der Entwicklung komplexer und künstlerisch hochstehender Propagandafilme. „[I]t is no exaggeration to say that during the war, Emeric – the Hungarian Jew educated in Germany and an enemy alien – became the single most important figure in Britain’s film propaganda war.“<sup>3</sup> *49th Parallel* (1941), ein von Powell nach Pressburgers Skript unter grössten Schwierigkeiten realisierter Film, der die britische Sicht auf den Nationalsozialismus in den USA wirkungsvoll zur Geltung brachte, veränderte die Gangart der britischen Filmindustrie in Sachen Propaganda. Trotz dieser wichtigen Arbeit, die auch vom Ministry of Information (MoI) anerkannt und gefördert wurde, stand Pressburger als ‚enemy alien‘ immer unter Verdacht und war Behinderungen seiner Arbeit ausgesetzt: Nach Kriegsbeginn wurden seine Kamera und sein Radio konfisziert; er wurde mit einer nächtlichen Ausgangssperre belegt, konnte nicht zu Dreharbeiten ins Ausland reisen und entging nur durch die Intervention Michael Powells und des MoI der Deportation und Internierung. Sein soziales Leben spielte sich trotz des zunehmenden beruflichen Erfolgs und Wohlstands in

2 Macdonald, Emeric Pressburger, p. 155.

3 Macdonald, Emeric Pressburger, pp. 165–166.

einem eingeschränkten Migrantenkreis ab. Die engste, praktisch symbiotische Beziehung hatte er bis in die 1950er-Jahre hinein zu Michael Powell. Die beiden nannten sich in Anlehnung an die legendären englischen Bogenschützen selbstbewusst ‚the Archers‘ und schlossen sich den Independent Producers Ltd. der Rank Organisation an, die ihnen, anders als beispielsweise in Hollywoods ‚Studio System‘ üblich, viele Freiheiten bei ihrer Arbeit liessen. Gemeinsam mit einem handverlesenen Team von Technikern schufen sie eine Reihe filmischer Meisterwerke – „written, produced and directed by Michael Powell and Emeric Pressburger“<sup>4</sup>.

Trotz dieses Erfolgs erhielt Pressburger nie wirklich die Anerkennung, die ihm gebührt hätte – nicht nur, weil Drehbuchautoren meist ohnehin im Schatten des Regisseurs stehen, sondern auch weil der Beitrag Pressburgers nicht klar erkannt wurde. Wie so häufig bei Migranten konnte er seine spezifische Handschrift kaum offensiv vertreten, war vielmehr gezwungen, sich in einer Art kultureller Mimikry zu assimilieren. Diese Zurückhaltung verstellt wiederum den Blick darauf, wie stark kontinentaleuropäische Einflüsse das britische Kino geprägt haben, sodass im britischen Kontext der kontinentaleuropäische Beitrag geradezu als Teil eines kulturellen Unbewussten figuriert. Trotz, oder gerade wegen der Hinzufügung kontinentaleuropäischer Elemente sind die Werke der Archers geprägt von einer subtilen Beschäftigung mit ‚Englishness‘: Pressburger analysiert diese kulturelle Identität, setzt sie in Szene, ironisiert und feiert sie, versteht sie sehr tief, gerade weil er sie, anders als Michael Powell, selbst nicht verkörpert. Privat gab sich Pressburger sehr zurückhaltend und verschlossen: „In life he shared his real opinions and emotions with his friends only reluctantly. He was not secretive in a scheming, deliberate way, but cautious and reserved. No doubt he was naturally reticent, but years of living in countries not his own also taught him to keep his opinions to himself.“<sup>5</sup> Will man sich Pressburger trotzdem nähern, sucht man ihn am besten in seinem Werk.

4 Zu den Archers siehe Cook, Pam: *I Know Where I’m Going!*, London 2002; Christie, Ian (Ed.): *Powell, Pressburger and Others*, London 1978; Christie, Ian: *Arrows of Desire. The Films of Michael Powell and Emeric Pressburger*, London 1994; Christie, Ian: *A Matter of Life and Death*, London 2000; Christie, Ian/Moor, Andrew (Eds.): *The Cinema of Michael Powell. International Perspectives on an English Filmmaker*, London 2005; Moor, Andrew: *Powell and Pressburger: A Cinema of Magic Spaces*, London 2005; Murphy, Robert: *Strong Men – Thomas Colpeper, Torquil Macneil, Dr Reeves, Mr Dean and Boris Lermontov. Masculinity in the films of Michael Powell and Emeric Pressburger*, in: Murphy, Robert (Ed.): *British Cinema* (Bd. II), London/New York 2014, pp. 86–96. Sowie die zweibändige Autobiographie von Powell, Michael: *A Life in Movies. An Autobiography*, London 1986; Powell, Michael: *Million Dollar Movie*, London 1992.

5 Macdonald, Emeric Pressburger, p. 205.

## Der Pressburger-Touch

In Anlehnung an den im Hollywood-Kino berühmten Lubitsch-Touch plädiert dieser Text darum für die Anerkennung eines ‚Pressburger-Touch‘. So befindet Charles Silver: „Ernst Lubitsch (1892–1947) was more responsible than any other filmmaker for bringing a continental flavour to the largely Anglo-Saxon world of American cinema.“<sup>6</sup> Lubitsch, ein Berliner Jude, erhielt seine Bühnenausbildung bei Max Reinhardt und begann seine Karriere mit Komödien, die ihren Humor u.a. aus Stereotypen des Jüdischen zogen. Berühmt wurden dann seine im amerikanischen Exil geschaffenen hintersinnigen Gesellschaftskomödien wie *Ärger im Paradies* (1932), deren Zutaten kontinentaleuropäische Schauplätze sind: Ironie und Satire, Slapstick, Sprachwitz, komische Missverständnisse und sexuelle Anspielungen sowie ein visueller Witz, der oft durch Schnitte erzeugt wird und es dem Zuschauer überlässt, die entstehenden Ellipsen mit Bedeutung zu füllen. Pressburgers Technik weist klare Parallelen dazu auf; ein erzählerisches Repertoire der Paradoxien, der narrativen Umschwünge, der Überraschungsmomente, der witzig-geistreichen Details und ironisch-romantischen Gesten, über das er als ungarischer Jude verfügte und das er selbst in seine ‚englischen‘ Geschichten einbrachte.

So setzt er bereits in *The Spy in Black* (1939), seiner ersten Auftragsarbeit in Grossbritannien, den emigrierten Star des deutschen expressionistischen Kinos, Conrad Veidt, höchst effektiv und komisch in Szene. Veidt spielt Kapitän Hardt, einen U-Boot-Kommandanten im Ersten Weltkrieg, der sich in Schottland in ein Netz von Spionage und Gegenspionage verstrickt und romantische Gefühle für eine Doppelagentin entwickelt. Als Hardt im furiosen Finale auf einer Fähre zu entkommen versucht, taucht nach Art einer Nemesis sein eigenes U-Boot auf und versenkt die Fähre, um dann sofort von britischen Schiffen angegriffen zu werden. Indem Kapitän Hardt in einer von unfreiwilliger Komik umspielten würdigen Pose mit der Fähre untergeht, gelingt es Pressburger, ohne ein Wort zu verlieren, alles Positive und Negative des Deutschen in seiner ganzen Widersprüchlichkeit gleichzeitig in eine einzige Bildsequenz zu fassen und damit der Komplexität einer Lebenswelt gerecht zu werden, die sich nicht in kulturellen Stereotypen erschöpft. Zurück bleibt auch der in Grossaufnahme inszenierte bedauernde Blick der Doppelagentin, die ihr Ziel erreicht hat, doch offensichtlich nach der intensiven Begegnung mit Hardt ihren Triumph nicht mehr so recht auskosten kann. Mit Hardts Untergang ist etwas verloren gegangen.

6 Silver, Charles: *The Lubitsch Touch*, in: Silver, Charles/Lowry, Glen D.: *An Auteurist History of Film*, New York 2016, pp. 36–37, hier p. 36.

Pressburger war im Laufe seines Migrantendaseins nicht weniger als viermal gezwungen, die Sprache zu verlassen, die ihm seine Existenz sicherte. Schon *eine* solche Erfahrung hätte – und hat – viele Schriftsteller in die Knie gezwungen, doch Pressburger war optimistisch, anpassungsfähig und ausdauernd und besass offensichtlich eine hervorragende Konstitution. Er lernte unermüdlich. Zu seinem Glück war er ein Sprachgenie und versuchte in jedem neuen Idiom so schnell wie möglich heimisch zu werden, wobei er die Musik als universale Sprache sah und besonders liebte. Er war fasziniert von idiomatischen Wendungen und Metaphern, die er teilweise im Wortsinne auslegte, um damit komische Effekte zu erzielen. Damit verstand er es, gewissermassen aus der Not eine Tugend zu machen, da dieser Zugang zur Sprache, der tote Metaphern wieder lebendig werden lässt, Muttersprachlern oft aufgrund der grossen Vertrautheit versperrt bleibt. Das berühmteste Beispiel für diese Technik findet sich in *The Life and Death of Colonel Blimp* (1943), einem erfolgreichen Propagandafilm der Archers, der allerdings in seiner Subtilität die üblichen Vorstellungen von Propaganda transzendiert und dessen Stärken heute weitaus deutlicher hervortreten als zu seiner Entstehungszeit. Colonel Blimp (Roger Livesey) steht, in Anlehnung an eine Cartoon-Figur des Karikaturisten David Low, für die alten Militärs, die den Herausforderungen der neuen Zeit nicht länger gewachsen sind. Um sie blosszustellen, beginnen junge Soldaten eine angesetzte Übung früher als erwartet und nehmen den verblüfften Blimp im türkischen Dampfbad gefangen, wo er sitzt und schwitzt, im wahrsten Sinne des Wortes ‚caught with his trousers down‘.

Die propagandistische ‚Message‘ des Films ist, dass der Kampf gegen den totalen Krieg der Nationalsozialisten neue Mittel erfordert. Diese Botschaft wird allerdings, zum Ärger vieler Zeitgenossen einschliesslich Winston Churchills, auf eindringlichste Weise von einem deutschen Migrantenvolk verkündet. Dieser Migrant, Theo Kretschmar-Schuldorff, ist überdies ein alter Freund Blimps; die beiden Männer hatten sich, wie in einer faszinierenden Rückblenden-Struktur gezeigt wird, einem verknöcherten Ehrenkodex folgend zu Anfang des 20. Jahrhunderts duellieren müssen, freundeten sich während der Rekonvaleszenz an, pflegten die Freundschaft trotz der sehr unterschiedlichen Geschicke ihrer Länder und verliebten sich sogar in dieselbe Frau (Deborah Kerr in drei verschiedenen Rollen). Schliesslich verlässt Theo nach vielen Jahren Deutschland, um sich in England niederzulassen, den Briten die volle Tragweite der Bedrohung durch die Nationalsozialisten vor Augen zu führen und allfälligen Ideen eines gegenüber Hitler möglichen ‚fair play‘ eine Absage zu erteilen. Im Film formuliert dieses Plädoyer äusserst effektiv Anton Walbrook alias Adolf Wohlbrück, ein aus Österreich immigrierter Schauspieler, der für das britische Publikum den Charme



und die Kultiviertheit Kontinentaleuropas verkörperte. Pressburger lag der Film sehr am Herzen, und seine Identifikation mit Kretschmar-Schuldorff ist offensichtlich. Zum Pressburger-Touch gehört auch dieses autobiographische Element, das es nahelegt, diesen vielschichtigen Film als Beispiel einer bereichernden kulturellen Begegnung zu lesen, ebenso wie als fiktionales Portrait der Beziehung zwischen Pressburger und Powell.

Für das britische, bzw. überwiegend englische Publikum ebenso wie für die Kritiker waren die Filme der Archers immer eine Herausforderung. Die Filme wurden klar als britisch angesehen, doch erschienen sie gleichzeitig seltsam, verwirrend, merkwürdig, teils abseitig. So erfand Pressburger für *A Canterbury Tale* (1944) die Figur eines wertkonservativen Country Squire, der junge Frauen im Schutze der Dunkelheit angreift und ihnen Kleber in die Haare schmiert, um sie vom Ausgehen mit Soldaten abzuhalten. Nach Pressburgers Vorstellung sollte Squire Colpeper (Eric Portman) ursprünglich sogar die Kleider der Frauen mit einem Messer aufschlitzen, was aber nicht umgesetzt wurde. Interessant ist hier der Kommentar der Pressesprecherin der Archers zur Rezeption der sadistischen Attacken: „It was considered the kind of *outré* thing the continentals did but that we didn't.“<sup>7</sup> Der Filmhistoriker Robert Murphy fasst zusammen:

It has always been a problem fitting Powell and Pressburger into British cinema. Their flamboyance, their willingness to transgress realist boundaries to flirt with melodrama and excess, their interest in composed film, their openness to European influences, their adventurousness with narrative form and visual style, set them against contemporary critical norms and aroused suspicion of their artistic judgment.<sup>8</sup>

Selbst Kevin Macdonald äussert Unbehagen über die ‚un-britischen‘ Untiefen im Charakter seines Grossvaters – hier seinen Hang zur Romantik: „Much of Emeric's work is marred by the same proclivity, a streak of Yiddish sentiment. It was often left to Michael to provide Emeric's characters with the sharp edge of cynicism.“<sup>9</sup> In *A Matter of Life and Death* (1946) liefert die Feier der romantischen Liebe sogar das zentrale

<sup>7</sup> Macdonald, Emeric Pressburger, p. 239.

<sup>8</sup> Murphy, Men, p. 86. Dieser Artikel erschien erstmals in Screen 46/1 (2005), S. 63–71 und wurde überarbeitet und aktualisiert. Mit der Aufnahme in das bei Routledge erschienene zweibändige Standardwerk zum britischen Kino erscheint er damit als ‚state of the art‘, und in der Tat hat sich in den letzten zehn Jahren wenig getan, seit den Archers aus Anlass von Michael Powells 100stem Geburtstag im Jahr 2005 einige Aufmerksamkeit zuteilwurde.

<sup>9</sup> Macdonald, Emeric Pressburger, p. 220.

Handlungselement. Der britische Pilot Peter Carter (David Niven) wird über der englischen Küste abgeschossen und sollte von einem rätselhaften ‚Conductor 71‘ (Marius Goring) in die ‚andere Welt‘ geholt werden. Dieser verpasst jedoch im englischen Nebel (!) den Piloten, während sich Carter unsterblich in die US-amerikanische Funckerin June (Kim Hunter) verliebt, die ihm zufällig am Strand über den Weg radelt. Da es sich bei dem ausserirdischen Botschafter um einen (guillotinierten) französischen Aristokraten von 1789 handelt, der die Liebe extrem ernst nimmt, muss in der ‚anderen Welt‘ – in einem bizarren, phänomenal gefilmten himmlischen Tribunal – die Frage geklärt werden, ob Carter nun nach der geänderten Lage der Dinge Anspruch auf weitere Lebensjahre hat. Die Antwort lautet natürlich ja, wobei auch die Möglichkeit offengelassen wird, dass sich die ganze Geschichte in der Phantasie des sterbenden Carter abgespielt haben könnte. In all dieser Phantastik droht die angesichts anti-amerikanischer Gefühle in Grossbritannien erwünschte Propaganda-Botschaft fast verloren zu gehen, dass Amerika und Grossbritannien doch so viel gemeinsam hätten und sich zusammentun sollten.

Sowohl in der Handlung als auch der filmischen Umsetzung ist *A Matter of Life and Death* ein Meisterwerk des magischen Realismus, das seiner Zeit weit voraus war, oder anders formuliert und damit an das Grundargument dieses Beitrags anknüpfend: Pressburger hat den Film in seiner künstlerischen Tradition erdacht, um ihn dann in einen englischen, nicht ganz passenden Rahmen zu setzen. Bei der *mise-en-scène* zeigt sich der Pressburger-Touch unter anderem darin, dass die bekannte Welt in leuchtendem Technicolor gefilmt wurde, die Anderswelt dagegen in Schwarz-Weiss, in Umkehrung eines ähnlichen Effekts in dem von den Archers bewunderten Film *The Wizard of Oz* (1939). Zu betonen ist schliesslich, dass Pressburger nicht allein für das kontinentaleuropäische Flair von *A Matter of Life and Death* verantwortlich war. Das Set stammte von dem deutschen UFA-Designer Alfred Junge, die Kostüme entwarf der vom Surrealismus beeinflusste Maler und Bühnenbildner Hein Heckroth, und die Musik komponierte Allan Gray, alias Józef Żmigrod, ein polnisch-stämmiger Komponist und Schüler Arnold Schönbergs, der auch für Max Reinhardt am Theater gearbeitet hatte. Allerdings war es eine sehr bewusste Entscheidung der Archers, mit diesen Leuten zu arbeiten, deren Stil sich sehr z.B. vom prominenten Dokumentarfilm britischer Prägung unterschied.<sup>10</sup>

<sup>10</sup> Zu kontinentaleuropäischen Migranten im britischen Kino siehe Cargnelli, Christian: The Creator of the Story. Chronik einer Emigration. Die Lehr- und Wanderjahre des Emeric Pressburger, in: Christian Cargnelli/Omasta, Michael (Ed.): Aufbruch ins Ungewisse. Österreichische Filmschaffende in der Emigration vor 1945, Wien 1993, pp. 41–61; Bergfelder, Tim/Cargnelli, Christian (Eds.): Destination London. German-speaking

## How to be an Alien

Die Filme der Archers wurden als exzentrisch wahrgenommen, was im englischen Kontext eigentlich ein Kompliment darstellt, oder darstellen sollte, da Exzentrik einen hohen kulturellen Stellenwert hat. Doch hatte die Exzentrik der Archers keinen klaren Wiedererkennungswert, nicht zuletzt deshalb – wie ich meine – weil sie nicht klassenspezifisch einzuordnen war. Grundsätzlich ist die Geschichte der kontinentaleuropäischen Aspekte des Britischen oft eine Geschichte der Nicht-Begegnung, oder besser gesagt: der mangelnden Anerkennung. Diese Elemente sind Teil der britischen Kultur und bereichern diese letztlich, doch dürfen sie sich nicht als ‚fremd‘ zu erkennen geben. In den späten 1950er- und den 1960er-Jahren geriet die Arbeit der Archers komplett in Vergessenheit. Die Filme waren entweder nicht verfügbar oder lagen nur in massiv abgeänderten Fassungen vor, bis der junge Filmhistoriker Kevin Gough-Yates 1971 eine Retrospektive am National Film Theatre organisierte, die einen Wendepunkt markiert. Das Werk der Archers wurde nun wieder beachtet und seine Qualität erkannt, und in den 1980er-Jahren wurden die Filme restauriert und u.a. durch das Engagement des British Film Institute auf Video bzw. dann auf DVD verfügbar gemacht. Dabei wird jedoch stets von neuem, bis zum heutigen Tag, Pressburgers Beitrag unterschätzt, indem das Werk der Archers meist als Herzstück des Oeuvres des britischen Regisseurs Michael Powell wahrgenommen und primär diesem zugesprochen wird. Symptomatisch dafür ist ein Brief, den das National Film Theatre im Vorfeld der Retrospektive von 1971 an den von Gough-Yates eingeladenen Pressburger schrieb: „We understand that you would like to appear on the stage with Michael Powell ...“<sup>11</sup> Dies kränkte Pressburger so tief, dass er dem Anlass letztlich fernblieb.

Nach dem Krieg konnte Pressburger nicht mehr an seine früheren Erfolge anknüpfen, die schliesslich zu einem Teil auf dem Schulterschluss aller Nazigegner beruhten und seine Arbeit fast automatisch ins Zentrum der Aufmerksamkeit rückten. Er wendete sich u.a. Stoffen zu, die ihn schon in seiner UFA-Zeit interessiert hatten, wie etwa der auf Erich Kästners Roman *Das doppelte Lottchen* basierende Film *Twice Upon a Time* (1953). Mit *Operation Crossbow* (1965) kehrte er zurück zur Thematik des Zweiten Weltkriegs. Zentral in seinem Werk bleibt allerdings das Thema der Entfremdung,

Emigrés and British Cinema 1925–1950, Oxford/New York 2008; Brinson, Charmian/Dove, Richard (Eds.): German-speaking Exiles in the Performing Arts in Britain after 1933 (The Yearbook of the Research Centre for German and Austrian Exile Studies 14), Amsterdam 2013.

11 Gough-Yates, Kevin: Pressburger, England and Exile, in: Sight and Sound 12 (1995), pp. 30–35, hier p. 30, [Auslassung im Original].

der Migration, der Flucht, der Vertreibung, des Kampfes und des Lebens im Exil mit den Dämonen der Vergangenheit. In späteren Jahren verfasste Pressburger zwei faszinierende Romane: *Killing a Mouse on Sunday* (1961), verfilmt 1964 als *Behold a Pale Horse*, handelt vom Guerilla-Kampf gegen das Franco-Regime in Spanien und dem Leben des Protagonisten Manuel Artiguez im französischen Exil.<sup>12</sup> *The Glass Pearls* (1966), ein realistisch erzählter Roman mit autobiographischen Zügen, widmet sich dem Leben eines mit falscher Identität in London lebenden deutschen KZ-Arzt, der sich den sprechenden Namen Karl Braun gegeben hat. In einer für Pressburger typischen Umkehrung fokussiert er nicht auf das Leiden der vor den Nazis fliehenden Juden, sondern auf die ständige Angst vor Entdeckung und die Schuldgefühle eines sehr menschlich dargestellten Naziverbrechers. Dieser Roman ist ein wichtiger Beitrag zu der von Hannah Ahrendt geprägten Debatte über die Banalität des Bösen, doch es stellt schon fast ein Leitmotiv in Pressburgers Leben dar, dass der Roman lange kaum beachtet und von der Kritik vollkommen missverstanden wurde. Erst kürzlich wurde er wieder aufgelegt und in seinem inhaltlich und erzählerisch hohen Wert erkannt.

Pressburger litt nach Aussagen seines Enkels an depressiven Verstimmungen und Ängsten, wie auch an Schuldgefühlen, weil er seine Mutter nicht vor dem Vernichtungslager gerettet hatte. Wie viele andere Familienangehörige war sie 1944 deportiert worden. Gegen Ende seines Lebens kämpfte ein delirierender Pressburger heftig gegen die Sanitäter, die ihn ins Krankenhaus bringen wollten, da er dachte, es handle sich um Nazis, die gekommen waren, um ihn in die Gaskammer zu schaffen.<sup>13</sup> Betrachtet man diesen biographischen Kontext, erscheint die Technik der Umkehrung als Teil einer Überlebensstrategie, ein Insistieren auf dem Umdenken, dem Andersdenken, der Phantasie, der Kultur und Menschlichkeit, und der Empathie gerade im Angesicht extremsten Horrors. Als britischer Staatsbürger lebte Pressburger bis zu seinem Tod 1988 zurückgezogen in einem Cottage in Suffolk. England hatte ihn, der in seiner Jugend quer durch Europa getrieben worden war, aufgenommen und ihm Sicherheit und Wohlstand beschert. Im Gegenzug kämpfte er mit allem, was er hatte, für Grossbritannien und die freie Welt. Er wählte nicht die erklärte Einwandererkultur der USA bzw. Hollywoods, wo er mit dem ‚Pressburger Touch‘ vermutlich in die internationale Filmgeschichte eingegangen wäre, sondern seine Liebe gehörte England. Eine allerdings grösstenteils unerwiderte Liebe, denn wirklich dazugehört hat er nie. Pressburgers

12 Der Roman war durchaus erfolgreich und wurde von Fred Zinnemann mit Staraufgebot verfilmt (Omar Sharif, Anthony Quinn sowie Gregory Peck in der Rolle des Manuel Artiguez).

13 Macdonald, Kevin: Preface to the 2015 edition, in: Pressburger, Emeric: *The Glass Pearls* (Kindle Edition), o.O. 2015, Pos. 49.

Freund George Mikes hat das Problem in seinem berühmten Buch *How to Be an Alien* (1946) auf den Punkt gebracht – ein äusserst humorvolles Buch, in dem jedoch gelegentlich die Bitterkeit durchscheint: „It is a shame and bad taste to be an alien, and it is no use pretending otherwise. [...] Once a foreigner, always a foreigner.“<sup>14</sup>

<sup>14</sup> Mikes, George: *How to Be an Alien*, in: Mikes, George: *How to be a Brit. A George Mikes Minibus*, Harmondsworth 1986 [Orig. pub. André Deutsch, 1946], p. 18.

## GÖGI HOFMANN

### Von der Lebenskunst eines komischen Sachbearbeiters

Angela Bhend

„Der Mensch wird am Du zum Ich.“  
 „Alles wirkliche Leben ist Begegnung.“  
 (Martin Buber)

An einem alltäglichen Abend in Bern, in den 70er-Jahren des 20. Jahrhunderts, gab es einst einen Brautraub. Wenngleich es sich bei solch einem „Diebstahl“ gemeinhin um eine mittelalterliche Methode handelt, zögerten Theaterschaffender Gögi Hofmann und sein Freund und damaliger Pantomimenlehrer Jacques Picard keine Sekunde, diese auch in die Tat umzusetzen. Ersterer wollte seine langjährige Freundin und Frau des Lebens zurückerobern, Letzterer war grundsätzlich Ratgeber und Dramaturg zu einem solch verwegenen Vorhaben. Zu denken, dass es sich bei dem vor rund vierzig Jahren stattgefundenen Ereignis um eine romantisch, dramatisch angehauchte Theaterinszenierung handelt, wäre zwar naheliegend, ist aber falsch. Denn in Tat und Wahrheit entspringt diese Episode der realen Lebensgeschichte Gögi Hofmanns – ein bedeutsamer Zwischenfall, der ihn nicht nur auf der Beziehungsebene, sondern auch hinsichtlich seiner späteren Berufskarriere auf den entscheidenden Weg bringen soll.<sup>1</sup>

Gögi Hofmann ist ein Schweizer Theaterschaffender, Komiker und Verwandlungskünstler. Er ist aber auch Textilkaufmann, Ehemann und Vater. Seine künstlerische Karriere beginnt mit fünfundzwanzig Jahren. Damals debütiert er erstmals als Pantomime in einem Projekt, das sich *Mimä Brattig* nennt. Darauf folgen produktive und erfolgreiche Jahre als Schauspieler im MAD Theater Bern sowie in Karl's kühne Gassenschau. Seit über zwanzig Jahren ist Gögi Hofmann ein freischaffender Solokünstler, der gleichsam seine eigene Kunstform realisiert hat: Er ist „das Gögi“.<sup>2</sup> Immer wieder schlüpft er in eine andere Rolle, spielt einen völlig anderen Menschen. Die Schweizer Theaterszene kennt ihn und er kennt sie alle, wie etwa Duo Fischbach,

<sup>1</sup> Gespräch mit Gögi Hofmann und Ursula Hofmann-Vogt vom 16. Sept. 2016. Alles Nachfolgende bezieht sich, wo nicht anders angegeben, auf dieses Gespräch.

<sup>2</sup> [www.goegi.ch](http://www.goegi.ch) (10.11.2016).